

LE

# MÉNESTREL

Le Numéro : 0 fr. 30

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur

Le Numéro : 0 fr. 30

Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.

Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.

Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

## SOMMAIRE-TEXTE

- I. Critiques musicaux de jadis ou de naguère (34<sup>e</sup> et dernier article), RAYMOND BOUYER. — II. La Salle des Concerts du Conservatoire, A. P. — III. Berlioziana: Berlioz, directeur de concerts (15<sup>e</sup> et dernier article), JULIEN TIERSOT. — IV. Revue des grands concerts — V. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

## MUSIQUE DE CHANT

Nos abonnés à la musique de CHANT recevront, avec le numéro de ce jour :

## QUAND IRONS-NOUS DANS LA FORÊT ?

n<sup>o</sup> 2 des *Chansons de Gavroche*, de CHARLES LECOCQ, poésie de VICTOR HUGO. — Suivra immédiatement : *Chant de nourrice*, n<sup>o</sup> 4 de la *Chanson de l'enfant*, de E. PALADILHE, poésie de JEAN AICARD.

## MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons samedi prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO : *Au sommet*, n<sup>o</sup> 4 des *Poèmes Alpestres*, de THÉODORE DUBOIS. — Suivra immédiatement : *Mélancolie du bonheur*, n<sup>o</sup> 5 de la *Maison dans les dunes*, de GABRIEL DUPONT.

## CRITIQUES MUSICAUX DE JADIS OU DE NAGUÈRE

III

## VUES D'ENSEMBLE ET MATÉRIAUX POUR UNE CONCLUSION

(Suite et fin)

— Méthode et science furent tardives. Il n'y a pas plus de quarante-deux ans que l'historien Félix Clément pouvait écrire : « La musique est sans contredit l'art le plus cultivé; il est en même temps celui dont on ignore le plus complètement l'histoire. »

— Oui; mais loin de supprimer pour toujours les guerres musicales, le sage progrès de la science historique n'est-il pas venu plus âprement souligner l'opposition profonde entre les contingences de l'histoire et les vœux de l'esthétique, éternellement en quête d'une terre ferme, sur l'océan de l'éternel devenir, et d'un absolu dans la Beauté? D'une part, des styles, des modes, des tempéraments, qui jugent ou qui créent spontanément, selon leur nature; et de l'autre, ce beau rêve du Style, exprimé par l'esthétique qui joue, dans l'art, le rôle de la morale dans la vie... Et si nous quittions le monde extérieur de l'histoire pour le royaume intérieur de la pensée, l'examen de conscience que vous recommandez au critique d'art ne nous révélerait-il pas la même *antinomie* redoutable entre le désir instinctif de formuler un jugement et la réflexion fortifiée par la psychologie, qui nous dit tout bas : ce jugement, à qui vous donnez de très bonne foi la valeur d'une affirmation, n'est qu'une impression, qu'un aveu, conditionné par un monde obscur de circonstances personnelles... La critique, comme la musique, est

surtout un reflet d'histoire intime qui ne suggère involontairement qu'un portrait de son auteur; elle exprime moins la vérité que *ma* vérité : c'est fatal. Au dedans comme au dehors, comment s'évader de cette prison du *relativisme*?

— En confessant bravement que l'*impartialité* tant prônée n'est qu'une impossible chimère et que cette froide vertu n'est permise qu'aux pierres tombales. Toutes les lumières de la science ne serviront qu'à mieux éclairer cet invincible *résidu* d'instinct dans l'œuvre du compositeur et dans le jugement du critique : et le critique est lui-même un modeste artiste qui recrée naïvement le drame ou la symphonie qu'il écoute. Le *moi* juge comme il crée, avec un élan de sa sensibilité guidée par son savoir : quelles que soient les précautions du savoir pour écarter méthodiquement toutes les chances d'erreur, la sensibilité persiste, intangible; et l'art du bon critique n'est point d'étouffer sa sensibilité, mais de l'avertir. Le secret d'un Beethoven et de sa toute-puissance est sa bonté; le secret du meilleur critique est sa probité. Comme l'artiste et comme l'interprète, ce critique idéal mériterait la définition donnée de l'orateur ancien : *vir bonus, dicendi peritus*. « Science et conscience », disait Corot, tout est là. Mais ce phénix même serait assez honnête pour bien montrer qu'il n'est pas impartial et qu'il ne peut l'être, étant homme.

— Et quelle sera, dans la bataille, l'attitude de cette partialité consciente, puisque la guerre musicale, rallumée le soir du 30 avril 1902, se prolonge autour du novateur grisonnant de *Pelléas* et de ses médiocres plagiaires?

— Avant de juger, ô merveille! elle voudra sentir; et son seul parti pris sera son sentiment vrai. Laisant la niaiserie des snobs adorer publiquement aujourd'hui ce qu'ils brûlaient secrètement hier, et la jalousie des Beckmesser marquer rageusement les quintes, ce critique se rappellera l'émoi du poète Hans Sachs ne pouvant oublier ni retenir l'aristocratique mélodie qui revient préoccuper son labeur : « Quels parfums, ce soir! Et pourquoi cette langueur si douce? Ce parfum, c'est le chant que j'entendis cet après-midi... Je tâche de le saisir, et la mesure m'échappe... En effet, comment saisir ce chant d'oiseau qui me semblait infini? (1) » Toute la probité confraternelle du vieux maître est dans ce point d'interrogation qui ne glace point sa sympathique ardeur; et les bourgeois de Nuremberg ne devinent pas tous aussi poétiquement le poète qui vient...

— « Ce n'est pas de la musique », ont-ils dit de toutes les *nuove musiche* (2), comparées d'abord aux placages de l'organiste accordant ses claviers.

— Mais parce qu'ils ont méconnu le prélude de *Lohengrin* ou

(1) Extrait des *Maîtres-Chanteurs*, cité dans notre revue musicale de la *Nouvelle Revue* (n<sup>o</sup> du 15 mai 1902, p. 276) : « *Pelléas et Mélisande* » ou *le Crépuscule du drame musical*.

(2) *Le nuove musiche*: c'est le titre d'un écrit oublié du vieux Caccini (1601).

la canzone du quinzième quatuor que Beethoven a chantée *in modo lyrico*, faudra-t-il être dupe de toute mélodie nouvelle à force d'être ancienne ? Et le critique indépendant ne se paiera point de tous les mots opposant l'avant-garde au vieux jeu, l'impressionnisme à l'architecture, l'atmosphère à la polyphonie, le murmure neurasthénique des poncifs nouveaux à l'exaspération décorative qui veut dépasser Wagner avec un millier d'exécutants... Un peu sceptique en face de tous ces *déchets* du wagnérisme, il s'efforcera de ne jamais confondre la fumisterie prétentieuse avec la complexité sensible. Ne le cherchez point parmi « les poupées qui se pâment (1) » à toute nouveauté bien lancée. Ce critique n'est pas ordinaire : il écoute. Ensuite, il écrit sans affectation, car « on ne parle bien que de ce qu'on aime » ; et tant pis, ma foi, s'il se trompe ! Il fut loyal.

— Et quels services sa docte ingénuité rendra-t-elle ?

— D'abord celui de ne flatter personne : on oublie trop que la critique est autre chose que l'art de tourner un compliment ; elle devient synonyme de complaisance : à quoi bon doubler inutilement la publicité ? « Vous ne pouvez tout louer, si vous êtes sincère », a dit Saint-Evremond ; et le blâme est la garantie même de l'éloge. Encourager les mauvais, c'est désespérer les bons : terrible usure des épithètes qui s'égarant en égarant le goût ! Un compte rendu n'est pas seulement le souvenir d'une heure fugitive, mais une suggestion sur la pensée de ses lecteurs : c'est un interprète, à son tour, et qui peut trahir... Intermédiaire entre une œuvre et le public, la critique la mieux informée ne vaudra jamais que ce que vaut la probité du critique : il n'y a pas d'autre *criterium* (2).

— Enfin, le critique le plus droit restera-t-il emprisonné dans la mélancolie de sa subjectivité fatale ?

— Au contraire, et pour peu qu'il ait acquis le sentiment de l'histoire, il voudra contrôler continuellement son goût sur l'opinion de ses voisins : le jugement d'une œuvre d'art n'est qu'un total d'impressions. Et ce contrôle incessant ne deviendrait-il pas une variété très neuve de critique, que j'appellerai *la critique psychologique* ? Analyse ou méthode qui ne se bornerait plus, comme Baudelaire enivré d'Hoffmann, à comparer subtilement les sensations reçues du pur prélude de *Lohengrin* (3), mais qui questionnerait moins l'ouvrage que l'auditoire et le nouvel aspect qu'un vieux chef-d'œuvre a revêtu dans sa résurrection dernière, au milieu de soucis nouveaux.

— Ici même (4), on conseillait au critique d'une partition de se reporter au temps qui l'a vue naître, et de respirer l'atmosphère du passé pour la mieux comprendre : pour juger sainement d'un artiste ou d'un écrivain, « il faut le considérer non à l'époque où l'on vit, mais dans celle où il a vécu ; il faut le laisser dans son milieu et se transporter près de lui ». Ce que faisait délicieusement la sympathie d'un Sainte-Beuve...

— Et cette sage méthode ne contredit point la nôtre : est-il moins opportun d'analyser ce que devient ce passé dans le miroir du présent, de regarder sa nouvelle image ou de l'entendre (puisque notre ère prestigieuse *entend les images*) dans ce prisme impressionnable à l'excès qu'on nomme un auditoire, et de noter le sens inédit que prend l'immortalité d'un beau songe pittoresque ou mélodieux dans la sympathie d'une collectivité fugitive ?

(1) Mot du *Journal d'Eugène Delacroix* sur les admiratrices de Verdi (6 mars 1847).

(2) Il est bien entendu que ce langage concerne aussi le critique littéraire ou dramatique et le salonnier. S'il y a beaucoup de mauvaises critiques, il n'en existe qu'une bonne : la critique loyale, à la fois instruite et sensible. Et, faute de sensibilité, le critique le plus érudit n'est pas toujours bon juge des œuvres nouvelles...

(3) V. CHARLES BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, extrait de *la Revue Européenne* (Dentu, 1861, in-12) et l'analyse du Prélude, que M. Lionel Dauriac appelle un document psychologique de premier ordre, obtenu par la « méthode fondée sur les correspondances sensorielles ».

(4) Au début du treizième et dernier article d'ALBERT CIM sur *le Chansonnier Émile Debraux*, dans *le Ménestrel* du 9 octobre 1909. — V., dans le n° suivant, du 16 octobre, la lettre de CAMILLE SAINT-SAËNS, *A propos des « Huguenots »*. — D'autre part, longtemps avant Sainte-Beuve et Taine, LA BRUYÈRE écrivait : « Il me semble que l'on dépend des lieux pour l'esprit, l'humeur, la passion, le goût et les sentiments ». Et vers 1847, un poète aimé des musiciens remarquait, à propos d'une reprise du *Déserteur* de ce tendre Monsigny qu'il comparait à Greuze, « que les chefs-d'œuvre contemporains portent tous le signe caractéristique de la plus intime parenté » (HENRI HEINE, *Lutèce*; Paris, Michel Lévy, p. 414). N'en serait-il pas de même des jugements ?

Il est certain que les auditeurs de la *Société Bach* découvrent, dans cet art grandiose, d'autres beautés que les meilleurs contemporains de Choron : pourquoi ? Parce que les « dernières manières » de Wagner et de Beethoven, tardivement connues et peut-être comprises, ont dramatisé l'ambiance musicale et passionné tous les « squelettes musicaux » de la fugue ou du contrepoint. La nouvelle interprétation du style de Bach (1) suffirait à révéler le langage expressif ou descriptif que nous croyons entendre aujourd'hui sous la paisible symétrie des formes. En même temps, les progrès de la science historique nous aident à mieux saisir pourquoi ce langage d'une âme fervente avait, du temps même de Bach, quelque chose d'ancien : car on sait maintenant la parenté de cet art complexe avec la lointaine polyphonie de la Renaissance et son retard sur le goût classique du XVIII<sup>e</sup> siècle, où l'aimable Haydn n'est plus « le père de la symphonie (2) »... La mode et l'érudition se coalisent pour nous fournir de nouveaux prétextes de rêve.

— Ainsi les points de vue changent à chaque instant ; et le peintre mélomane avait raison de soutenir qu'on ne saurait parler d'un maître « absolument et définitivement » ?

— « Il ne faut pas vingt années accomplies, disait déjà La Bruyère, pour voir changer les hommes d'opinion sur les choses les plus sérieuses comme sur celles qui leur ont paru les plus sûres et les plus vraies. » Tout change ici-bas, même la science. Et le roman de l'histoire aime à retrouver le présent dans le passé : n'est-ce pas un rare plaisir de comparer Wagner à Monteverde, de voir M. Croche en butte aux mêmes objections qu'Euripide ou que Peri ? C'est le jeu des correspondances ou des parallèles, et dont nous risquons d'abuser un peu. Mais l'idée neuve que notre nouveau siècle se fait d'un chef-d'œuvre ou d'un génie nous découvre *objectivement* des qualités ou des lacunes encore insoupçonnées à travers tous les hasards de l'émotion musicale, entretenue par la poésie des instruments ou la volupté des voix : de là, tant d'incessantes retouches au portrait des maîtres immortels ; car le critique doit critiquer, comme l'homme doit vivre, et malgré le pressentiment de la mort...

— Le plus savant théoricien de l'Allemagne contemporaine a l'habitude d'écrire un livre afin d'élucider un problème (3). Allons, plus simplement, terminer notre copie : ce sera la meilleure façon de conclure.

(Fin.)

RAYMOND BOUYER.

## LA SALLE DES CONCERTS AU CONSERVATOIRE

On annonce que le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a déposé sur le bureau de la Chambre des députés un projet de loi destiné à compléter (compléter, pas tout à fait, comme nous le ferons remarquer plus loin) l'installation du nouveau Conservatoire de musique, autorisée par la loi du 19 juillet 1909. Cette loi prévoyait la possibilité d'édifier, sur les terrains acquis par l'État, une salle contenant au moins 1.200 places, nécessaire à l'enseignement du Conservatoire et aux auditions de la Société des concerts. Pour répondre à ce double but, l'État se réservait de faire appel à l'initiative privée.

En vertu de la convention annexée au projet, la salle est entièrement construite par le service des bâtiments civils et entretenue, sous son contrôle, aux frais de la Société concessionnaire ; elle fait retour à l'État après une période de quarante ans. Non seulement celui-ci n'a à supporter aucune charge, mais encore les bénéfices réalisés lui sont acquis annuellement jusqu'à concurrence de la moitié. Le concessionnaire est M. Wiener. Le terrain est situé rue d'Édimbourg, n° 23, derrière les bâtiments destinés au Conservatoire, dont l'entrée est rue de Madrid, et où, comme on sait, était installé un collège de jésuites. Voici quelques-unes des clauses de la convention :

(1) V., sur ce sujet d'actualité, nos petites notes du *Ménestrel* (décembre 1908-février 1909) ; et GUSTAVE ROBERT, *le Descriptif chez Bach* (Paris, Fischbacher, 1909, in-8°), savante et fine analyse des exagérations d'aujourd'hui.

(2) V. D<sup>r</sup> DWELSHAUVERS, *la Symphonie préhaydnienne* (Bruxelles, Weissenbruch, 1908) et *la Passion selon saint Jean de Jean-Sébastien Bach* (Liège, Muraille, 1908). — Cf. ROMAIN ROLLAND, *les Origines du style classique* (s. r. m., n° du 15 février 1910).

(3) V. MICHEL BRENET, *le Jubilé du professeur Hugo Riemann* (né le 18 juillet 1849, que l'écrivain français appelle « la fête de Musicologie » dans *le Guide Musical* du 10 octobre 1909.